Małgorzata U. MAZURCZAK

CZŁOWIEK WOBEC BOGA W SZTUCE ŚREDNIOWIECZNEJ

Rozbudzenie własnej osobowości, zdolnej przeżywać cierpienie i śmierć na wzór Chrystusa, pozwoliło dostrzec także piękno świata, które zostało zaakceptowane w jego materialnym i cielesnym wymiarze.

Każda sztuka wpisuje się w szeroki krąg kultury swojego czasu, znaczonego dążeniami człowieka, z których najgłębsze piętno wyciska sfera duchowa i religijna. Rysują się generalnie dwie drogi prowadzące artystę: droga realistycznego odwzorowania świata, w tym także relacji pomiędzy nim a człowiekiem, oraz droga, której wektor skierowany jest ku górze, ku sferze duchowej lub boskiej. Tą właśnie drogą prowadził przez wieki neoplatonizm, wprowadzając człowieka w krąg promieniowania i odbicia rzeczywistości niewidzialnej, które przejmuje sztuka jako swoje wyróżnione zadanie.

Szczególny status sztuki chrześcijańskiej określił św. Augustyn, który nierozerwalnie połączył jej istotę z duszą artysty. Piękno w sztuce jest możliwe tylko dzięki duszy mistrza, który jest pośrednikiem pomiędzy Bogiem a światem materii; dlatego dzięki niemu może stać się widzialnym to, co niewidzialne (*Wyznania*, X, 34; *O państwie Bożym*, XXII, 19). Augustyn miał w tym twierdzeniu szacownych antecesorów: Orygenesa, Grzegorza z Nyssy, którzy poprzez sztukę-materię dostrzegali objawienie się idei – dzieła Boga[1]. Człowiek – według Filona z Aleksandrii – nie mógłby bez wzoru stworzyć piękna (*De opificieo mundi*, IV)[2]. Stwierdzenie, iż istnieje prawzór w Bogu, skłaniało artystów do poszukiwania sposobów jego odwzorowania w materialnym dziele sztuki, a także dróg jego rozpoznawania. Stąd sięgano do całego bogactwa pojęć stworzonych przez filozofię antyczną, grecko-rzymską. Patrystyka wschodnia zrazu dostrzegła znaczenie tradycji judaistycznej, której bezpośrednim źródłem stało się Pismo święte Starego Testamentu[3]. Pogodzenie jakże różnych kategorii odwzorowania piękna, pozostawionych przez zaprzeszłą

---

[1] E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, s. 17, przyp. 68.

[2] *Dictionnaire de théologie catholique*, red. A. Vacant, E. Mange, t. 4, Paris 1927, szp. 766-842.

[3] Tamże, szp. 768.

kulturę, zajmowało umysły artystów poszukujących wspólnej wykładni, aby w sztuce ukazać świat widzialny i niewidzialny, dzięki czemu możliwe byłoby odwzorowanie relacji człowieka i Boga. W tym celu wykorzystywano różne teorie: liczby, geometrii, proporcji, światła i barwy. Możliwości znalezienia kryteriów owej zgodności światów wzrastały wraz z bogatymi dociekaniami teologów, które doprowadzały do stworzenia doktryn: ostatecznie także o antycznym rodowodzie, o makrokosmosie i mikrokosmosie, z których korzystała sztuka w ciągu całego średniowiecza[4].

Mimo różnorakich uwikłań chrześcijańskich autorów w starożytność istnieje jednak znamię zasadniczej różnicy pomiędzy doświadczeniem i celem sztuki w czasach antycznych a sztuki chrześcijańskiej. Zadaniem sztuki antycznej, głównie plastyki, było unaocznienie świata widzialnego – człowieka i świata niewidzialnego – boga, a celem sztuki chrześcijańskiej, szczególnie plastyki, było unaocznienie świata widzialnego wobec świata niewidzialnego lub człowieka wobec Boga.

I tutaj jawią się antyczne nurty antropologii, które znane były chrześcijańskim teologom, wszak zrazu dostrzegano istotne różnice w rozumieniu człowieka, które w punkcie wyjścia określał tekst Księgi Genesis. Antyk nie łączył bowiem istoty człowieka z osobą boga, przez co nie uwzględniał w pełni wartości jednostki jako osoby pozostającej w bezpośrednim związku z osobowym Bogiem[5].

Racją plastyki chrześcijańskiej, podejmującej od samego początku próby ukazywania człowieka, było unaocznienie jego relacji wobec Stwórcy. Zobowiązanie to natychmiast rodziło trudności w przekazie artystycznym co do możliwości przedstawiania Boga, ponieważ nie chodziło już tylko o odwzorowanie świata widzialnego jako takiego, w tym także człowieka, jak też o ukazywanie Boga lub idei jako takiej. Doktryny ikonoklastyczne, wychodzące spod pióra na przykład Tertuliana, przestrzegały przed idolatrią, wynikającą z materii obrazu i sposobu jej ukształtowania, która z powodu już samych środków materialnych użytych do unaocznienia Boskiego obrazu, zacierała granice porządku zmysłowego i ponadzmysłowego. Obawiano się, iż wierny mógł był zagubić granice rozumienia Boga „modląc się do obrazu"[6].

Przejdźmy ponad te, wielokrotnie już analizowane w nauce, problemy związane z zakazem kultu, a nawet tworzeniem obrazów Boskich, które z większym lub mniejszym natężeniem zajmowały umysły wczesnośredniowiecznych teologów czy bizantyńskich cesarzy, pozostawiając ślad w okresie

---

[4] M. Kurdziałek, *Średniowieczne doktryny o człowieku jako obrazie świata*, „Roczniki Filozoficzne KUL", t. 19, 1971, z. 1, s. 6-30.

[5] E. Gilson, *Duch filozofii średniowiecznej*, Warszawa 1958, s. 175-180.

[6] G. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, „Dumbarton Oaks Papers", VII 1953, s. 13-15.

karolińskim, aż do roku tysięcznego włącznie[7]. Trwały zatem polemiki ikonoklastyczne także wtedy, kiedy plastyka utrwaliła swoją pozycję jako medium religijnego przekazu wiary. Odwzorowanie relacji człowieka wobec Boga pojawiło się wraz z początkiem sztuki chrześcijańskiej, choć różne były sposoby unaocznienia tej relacji – owego w o b e c, które wypracowywali artyści w ślad za pismami teologicznymi uznanymi jako oficjalne zalecenia Kościoła. Nie bez znaczenia była sama praktyka, która samorzutnie stwarzała obrazy, rzeźby jako wyraz potrzeb wiernych, znajdujących w dziele sztuki oparcie w swojej żarliwej wierze.

Jeżeli zatem religia judeochrześcijańska z istoty swojej, na mocy Słowa przekazanego w Biblii, jest religią osobowego związku człowieka z Bogiem, to można byłoby oczekiwać, że wszystkie sceny w sztuce, na tym podłożu stworzone, związek ten będą unaoczniać ponad wszelką wątpliwość. Otóż tak się nie stało. Dowodem jest sztuka chrześcijańska, która raz osłabia obecność człowieka na rzecz samego Boga, eliminując z obrazu materialne jakości rzeczy jako przedmiotów przedstawionych, innym zaś razem osłabia boskość Boga na rzecz Jego człowieczeństwa – wtedy obrazy obleczone są cielesnym, materialnym wymiarem rzeczy przedstawionych. Istnieją również i takie motywy ikonograficzne, które z racji swojej treści ukazują człowieka przed Bogiem lub postaciami boskimi i świętymi, nadając tej relacji plastyczny korpus formalny. Możemy powiedzieć, że związek pojedynczego człowieka z Bogiem w tych kompozycjach jest racją obrazu (malarskiego lub rzeźby). Uwidacznia się w nich całe bogactwo uwikłań średniowiecznego artysty wokół zasadniczych problemów związanych z ludzkim ciałem-wizerunkiem, z ludzką cielesną bytowością na ziemi, która posiada jednocześnie swój obraz i podobieństwo w Bogu.

CZŁOWIEK - DUSZA WIELBIĄCA BOGA

Mimo powiewów ideologii obrazoburczej, która w zmiennych zrywach zagrażała sztuce religijnej, mimo teologicznych nurtów spirytualizmu niweczących cielesną egzystencję, obrazy człowieka we wczesnej fazie sztuki chrześcijańskiej nie były pozbawione zmysłowego wolumenu kreującego ruch i przestrzeń wokół siebie. Chrześcijański artysta pierwszych wieków, przystępując do odtworzenia postaci człowieka i postaci Boga, posiadał z jednej strony stylowy pierwowzór pozostawiony przez mistrzów antycznych, z drugiej zaś pierwowzór-dogmat, przekazany poprzez Słowo: „Uczyńmy człowieka na Nasz obraz, podobnego Nam" (Rdz 1, 26). Te dwa, jakże różne, wzory służyły jako com-

[7] J. Wirth, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VIe – XVe siècle)*, Paris 1989, s. 93, passim.

positum stanowiące jednocześnie definicję człowieka z jego sferą materialną i duchową. Postaci orantów (orantek), które unosząc ręce w geście modlitwy, trwają jako nieruchome statuy wpatrzone w górę, stanowią pierwszą i zarazem pełną egzemplifikację modelu ikonograficznego człowieka wobec Boga. Tym, co wypełnia owo „wobec", jest modlitwa wyrażona w ich gestach i wzroku. Postaci orantów na ścianach katakumb, na przykład Priscilli z drugiej połowy III wieku, Kaliksta, szczególnie w scenie pięciu zmarłych z IV wieku, Domicylli z III wieku, Jordana z połowy IV wieku, określane przez znawców jako dusze egzystujące w niebie, posługują się swoim ciałem jako materialnym pojemnikiem – jest ono medium dla ducha[8]. Oczy są przekazem światła, usta – przekazem słowa, które na wzór Logosu wychodzi z człowieka. Dzięki modlitwie, która jest obrazem działania człowieka i jego związku z Bogiem, ciało zostaje przebóstwione, ale nie zniweczone lub poddane deformacji. W swoim zewnętrznym obrysie ludzka postać zachowała pierwowzór sztuki antycznej, natomiast zmienił się cel i punkt odniesienia, czyli relacja wobec Boga.

Niezmienność wyglądu tych postaci nie jest znakiem eklektycznego szablonu przyjętego przez artystów w całym obszarze sztuki wczesnochrześcijańskiej. Istnieją wszak różnice, które świadczą o dążeniu sztuki do unaocznienia wiernym dualizmu, który istnieje pomiędzy jednostką a wspólnotą. Jednostkowy, osobowy wymiar postaci zaświadczają już zewnętrzne próby indywidualizacji: twarzy, ubioru (na przykład orantka z katakumby Trazona). Natomiast ich przynależność do wspólnoty wiernych określa modlitwa jako czyn wobec Boga. To, co stanowi owo wypełnienie relacji człowiek – Bóg, nie tkwi zatem w zewnętrznych walorach formy, kształtu, ale w wartościach wewnętrznych, które odsłania gest uniesionych rąk i nieruchomo wpatrzonych oczu. Postaci świętych męczenników i męczennic, które suną w nawie głównej kościoła San Apolinare Nuovo w Rawennie (pierwsza połowa VI wieku) ku tronującym: Chrystusowi i Maryi, stanowią dojrzały artystycznie obraz tejże relacji – zarówno w wymiarze jednostki, jak i społeczności – ponieważ występują jako święte zgromadzenie. Korony w ich dłoniach, jako laurum coronarium, są znakiem ich czynu męczeńskiego na wzór męczeństwa Chrystusa. Indywidualny wyraz postaci został tutaj znacznie ograniczony do wybranych znaków, jak na przykład baranek u stóp św. Agnieszki czy ciemnopurpurowy płaszcz św. Marcina z Tours, któremu pierwotnie poświęcony był kościół. Relacja pomiędzy cielesną istotą a duchowym wymiarem postaci przeważa na rzecz wymiaru duchowego. Cielesność zredukowana jest do najistotniejszych elementów: twarzy, oczu, rąk, a cały korpus postaci zarysowany został linią, która jest obrysem bogatej materii szat zakrywających ciało. Materia ubioru, złotem

[8] H. D e m i s c h, *Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst*, Stuttgart 1984, s. 134-139.

tkanego brokatu, jedwabistości białych tunik, zastąpiła pierwotną materię ciała. Stała się ona medium symbolicznego języka, którego zadaniem jest połączenie jako nierozdzielnej jedności formy materii i ducha w zaprezentowanej ludzkiej postaci. Tylko ten antropologiczny dualizm, który jest ostateczną racją człowieka, jako wykładnia wiary, pozwalał unaocznić na ścianach świątyni człowieka wobec Boga. Obraz Boga w postaci Chrystusa, dzięki inkarnacji, zachowuje – jak głosili patryści – ten sam dualizm materii i ducha. Wszystkie zatem ukazane postaci mają swój wspólny Pierwowzór. Postaci, tracąc swój wolumen cielesny – ciała naturalnego, zostają „odziane" nowym rodzajem materii, która wnosi symboliczny sens. Ich płaszcze są płaszczami symbolicznymi, są nowym odzieniem niebieskim, które łączy swój sens z koronami. Ludzkie ciała straciły na znaczeniu, nastąpiła bowiem spirytualizacja materii, nastąpiło jej wyzwolenie z ziemskich uwarunkowań. Prawda o osobach nie jest zawarta w postaciach – figurach jako takich, ale w ich czynach męczeńskich. Czyn jest zawsze indywidualny i jednostkowy, dlatego pozorne ujednolicenie postaci zachowuje tutaj znamiona indywidualizacji.

Porównując postaci świętych w sensie ich wypracowania artystyczno-stylistycznego z postaciami Chrystusa i Maryi, dostrzegamy, że postaci boskie są znacznie bardziej „zmysłowe" i „cielesne" aniżeli postaci świętych. Precyzyjnie wymodelowana twarz Chrystusa, o wyrazistych oczach, ciepła karnacja ciała, wreszcie silna budowa fizyczna oddana poprzez wyraźnie zarysowane kolana i biodra. Ożywienie zmysłowe wprowadza także materia purpurowego płaszcza. Podobne środki artystyczne można odnaleźć w postaci Maryi z Dzieciątkiem na kolanach, przed którą klęczą mędrcy ze Wschodu w akcie uroczystej adoracji. Stało się tak dlatego, ponieważ duchowość postaci boskich była oczywista, tak iż nie trzeba było uciekać się do szczególnych wizualnych efektów, aby ją unaocznić. Wręcz przeciwnie – poprzez ciało plastycznie wymodelowane – została wyrażona boskość. Natomiast postaciom ludzkim – świętym trwającym na adoracji Boga, odjęto część wolumenu cielesnego na rzecz znaków, które mają za zadanie podnieść w nich rangę duchową. Posłużono się w tym materią, lecz materią nośną symbolicznie, zdolną wprowadzić światło i blask barwy, czyli ubiorem i rekwizytami.

Sztuka ówczesna odsłoniła nowy stosunek do materii, również do materii cielesnej człowieka jako współuczestniczącej w tworzeniu nowych znaczeń i „nowego" człowieka. Dobitnym tego przykładem jest zaskakująca jak na wczesny czas powstania (IX wiek) figura św. Fidesa z Conques, która jest dowodem konsekwentnej lekcji łacińskiej wyniesionej z mozaikowych bizantyńskich statui w Rawennie. Drewniana rzeźba pokryta została złotą blachą, miejsca oczu wypełniono szmaragdami, nawet szczegóły ubioru, jak na przykład obuwie, pokryte są kosztowną materią drogocennych kamieni. Cielesność postaci, którą naśladuje drewno, pokryta została złotą powłoką po to, aby najlepiej i najzmysłowiej oddać nową jakość duchową, która ma cechować

figurę. Złoto i kamienie szlachetne naśladują tutaj światło. Zważywszy, że statua św. Fidesa należy do tych przykładów rzeźby, które powstały w okresie nie wyciszonego jeszcze ikonoklazmu rozgorzałego w obszarze dworu karolińskiego, znajdujemy tu potwierdzenie obrazu jako imperatywu funkcjonującego w praktyce religijnej.

Ciało ludzkie znajduje rację w duchu, dlatego zostało obleczone światłem. Dawne proporcje ciała znalazły nową wykładnię ciała – ducha, materii – światła. Trwałość tego typu dzieł zaświadcza o znaczeniu, jakie nadano tym figurom w dziejach sztuki europejskiej. Źródła przekazują istnienie złotych statui Maryi, na przykład z Clermont Ferrand, złotych figur innych świętych: Feliksa, Amanda, Saturnina[9]. Kiedy Bernard z Chartres, uczeń Fulberta, wizytował ze swoim uczniem Bernierem kościół w Aurillac, gdzie czczono statuę św. Gerauda, wyraził wątpliwość odnośnie do kultu statui słowami: „Co powiesz na taką idolatrię mój bracie, czy to Jupiter czy Mars?..."[10]. Jednocześnie w sceptycyzmie swoim pogrążony spisywał cuda znane w Conques, które działy się wokół statui św. Fidesa. Zebrane w *Liber miraculorum sancte Fidis*, stanowią do dzisiaj najlepsze źródło wiedzy o kulcie tego typu rzeźb także w całej Owernii[11].

Święta figura z Conques stawała się substytutem postaci konkretnej. Nie oddawano jej jednak czci równej Bogu, rozumiano tę postać jako intercessora – pośrednika wiernych u Boga. Jego kosztowności odnosiły się do złota i kamieni szlachetnych, które stanowiły abrewiację murów niebiańskiej Jerozolimy znaną z opisu Apokalipsy (por. Ap 21). Wyniesienie świętej statui z kościoła w uroczystej procesji powodowało sakralizację przestrzeni – obszaru poza miejscem liturgicznym. Sakralizacja ta dotyczyła także wiernych. Analogia wyniesienia ikony z kościoła poza jego obręb dokonana w Rzymie znajduje swoje paralele, a także daleko idące skutki w otwieraniu się sfery boskiej ku sferze ziemskiej.

WŁADCA WOBEC BOGA

W traktacie Boecjusza *De duabus naturis*, rozprawie o dwóch naturach Chrystusa, zawarta jest definicja osoby ludzkiej, z której średniowiecze czerpało natchnienie mimo zmiennych, szczegółowych stanowisk, dotyczących natury człowieka. „Persona est rationalis naturae individua substantia"[12] –

---

[9] W i r t h, dz. cyt., s. 174.

[10] Tamże, s. 172.

[11] Tamże, s. 175.

[12] G i l s o n, dz. cyt.

wzbogaca się nieustannie o wiedzę i cnoty, które określają jego sprawności moralne. Rozum praktyczny i teoretyczny czyni jako idealne połączenie wzór do naśladowania, którego najwyższym autorytetem był władca. Jego cechą jest mądrość dziecka Bożego, co wyjaśnia Boecjusz w swoim *De consolatione philosophiae,* nawiązując do Księgi Przysłów (5, 6-9). Mądrość jest cechą umysłu-duszy, która nawiązuje bezpośredni kontakt z Bogiem. Obrazy władców, podobnie jak złote figury świętych, ukazują w sposób zmysłowy dualizm materii i ducha, wprowadzając szereg skomplikowanych atrybutów, które określają umysł praktyczny monarchy. Portret Ottona II (lub III) na miniaturze z Ewangeliarza Ottona III z Akwizgranu z około tysięcznego roku (Akwizgran, skarbiec katedralny) rozwija w sposób obrazowy dualizm ciała i ducha. Cesarz tronuje w górnej części karty, jest unoszony przez skuloną personifikację Terry. Po bokach stoją dostojnicy niosący chorągiew i miecz, a cztery animalia nakładają na pierś cesarza szeroki dyplom-zwój, który jest symbolem Ewangelii. Ręka Boga, wychylająca się spoza clipeusu jako najwyższej części sceny, nakłada na głowę cesarza diadem. Dolną część karty wypełniają szeregowo ustawione postaci dostojników władzy kościelnej i cesarskiej. Majestat cesarza, oprócz faktu jego wyniesienia ku sferze górnej w obręb czterech symboli apokaliptycznych – symboli ewangelistów i clipeusu Dextra Dei, jest umieszczony w złotej mandroli, która obejmuje miejsce tronu. Animalia „ubierają" cesarza światłem Ewangelii[13], Bóg zaś nakładając diadem potwierdza jego namaszczenie mądrością Bożą. Zwój, przechodzący przez serce cesarza, oddziela jego korpus cielesny, ziemski od corpus misticum ciała mistycznego jako rezultatu namaszczenia. Rotulus oznacza jednocześnie przemianę serca, która związana jest z przyjęciem i obroną Ewangelii. Jest to zarazem czyn życia władcy. „Dwa ciała króla"[14] stanowią jedność osoby jako osoby ludzkiej z natury i osoby władcy z namaszczenia. W inskrypcji dedykacyjnej, wypisanej na stronie poprzedniej (fol. 15), na której mnich Liutar ukazany jest w akcie dedykacyjnym z napisaną księgą, widnieje napis, który wyjaśnia sens zwoju składanego na piersi cesarza: „Bóg odziewa twoje serce cesarzu"[15].

Dualność natury suwerena, jako człowieka i władcy obdarzonego sacrum, wyjaśnia traktat anglonormańskiego anonima z roku 1100, który napisał, iż tak jak Chrystus otrzymał dwie natury: ludzką i boską, tak władca otrzymuje dwie natury z łaski Boga. Podobne obrazy znajdujemy w okresie dynastii salickiej, normandzkiej, na przykład w Palermo. Metafora przyobleczenia świętej statui

---

[13] K. Hoffmann, *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild*, w: *Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft*, t. 9, 1968, s. 30n.

[14] E. Kantorowicz, *Les deux corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris 1972. Tytuł książki oraz analizy w całości tomu.

[15] Hoffmann, dz. cyt., s. 21.

światłem jako nowym ubiorem, wyrażona w pokryciu kosztownościami rzeźby z Conques, znajduje tutaj analogiczny sens, aczkolwiek dotyczy nowej sytuacji znaczeniowej związanej z koronacją cesarza. Dzieła te, posługując się własnymi środkami wyrazu, unaoczniają Augustyńską definicję człowieka, który nie jest osobno duszą i ciałem, lecz duszą posługującą się ciałem. Chcąc to zobrazować, sztuka posługiwała się ciałem-materią, aby uprawomocnić ducha, zwłaszcza w portrecie króla, w którym jego istota i cechy fizyczne były racją dla ciała mistycznego otrzymanego z łaski Boga. Portrety królewskie (cesarskie) należą w sztuce chrześcijańskiej do najbardziej cielesnych wizerunków zachowujących konkretyzacje indywidualnych postaci. Statuaryczne portrety władców antycznych, które szczególnego znaczenia nabrały w okresie teodozjańskim, pozostawiły stylistyczny wzór dla portretów władców chrześcijańskich w sposobie wypracowania indywidualnej fizjonomii nacechowanej powagą i surowością. Głowa św. Fidesa z Conques i głowa Fryderyka Barbarossy z Kappenberg z roku 1171 posiadają tę samą energię oczu wypełnionych niello z zaznaczonymi rzęsami, aby przekazać ekspresję duchową poprzez siłę fizycznego, zewnętrznego oddziaływania[16].

W mozolnym poszukiwaniu definicji natury człowieka i natury Boga, określającym całą filozofię i teologię średniowieczną, najbardziej czytelne stały się te teksty, które nie niwecząc boskości, próbowały doń zbliżyć człowieka. Pseudo-Dionizy Areopagita dostrzegł w naturze Boga absolutną niepodzielność, w której „stworzył ludzi ze swoją odrębną indywidualnością"[17]. Tej indywidualności autor nadaje cechy specyficzne, bynajmniej nie tylko fizyczne. Indywiduum także określają sprawności wewnętrzne: są to cnoty piękna (duchowego), mądrości. Mądrość Boża jest wszechobecna w ludzkiej naturze i w ludzkim działaniu. W niej objawia się prawda nauki – Ewangelii i wiedzy. Dlatego w umysłowości klasztornej tak wiele miejsca zajmowało pismo i praca w skryptoriach. Z tego obszaru kultury pochodzą obrazy człowieka wobec Boga, składającego swój dar – księgę.

CZŁOWIEK W AKCIE DEDYKACJI

Sceny określane jako d e d y k a c j e znajdują swój wczesny rodowód w sztuce antycznej i wczesnochrześcijańskiej. W ikonografii sens dedykacji rozumiany był jako ofiarowanie księgi lub modelu architektury (bądź innego przedmiotu, najczęściej związanego z liturgią) jako czynu ofiarowanego Bogu.

---

[16] O psychologicznych wartościach portretu w średniowieczu por. G. B o h e m, *Bildniss und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1995, rozdz. „Das Individuum und sein historischer Ort", s. 17nn.

[17] W i r t h, dz. cyt., s. 83.

W akcie ofiary wyraźnie zaakcentowane było dzieło oraz osoba Boska przyjmująca dar, ukazana ponad ofiarodawcą. W akcie dedykacji księgi lub modelu kościoła relacja pomiędzy człowiekiem a postaciami boskimi skupia się na dziele, a nie na akcie modlitwy lub męczeństwa. Zatem implikacje czasowo-przestrzenne określają czyny spełnione na ziemi i wnoszą asocjacje moralne. Arcybiskup Eklezjusz składa Chrystusowi model kościoła San Vitale w Rawennie w otoczeniu aniołów i męczennika św. Witalisa, który przyjął rolę pośrednika. Podobne sceny ukazują mozaiki w kościołach rzymskich: świętych Kosmy i Damiana – model świątyni składa Maryi papież Felix IV (526-530), w kościołach świętych Praksedy i Cecylii widoczny jest papież Paschalis I (817-824), natomiast w Parenzo – papież Eufrazjusz (533-543). W narteksie południowym kościoła Hagia Sophia w Konstantynopolu ukazani są przed Maryją Konstantyn Wielki z modelem założonego przez siebie miasta oraz cesarz Justynian z modelem kościoła. Akt dedykacji kościoła stał się zatem wydarzeniem historycznym, konkretyzacja samego dzieła jako makieta kościoła obejmuje także postać fundatora.

Obrazy te kierują się innymi kategoriami realizmu aniżeli te, które sterują światem rzeczywistym. Prawdziwość postaci w sensie materialnym skupiona jest właśnie na postaci boskiej Chrystusa lub Maryi z Dzieciątkiem oraz na podarunku, natomiast postać ludzka stopniowo maleje, stając się ledwo dostrzegalnym znakiem. Papież Felix dotyka stopy Maryi, a jego postać oznaczona kwadratowym nimbem określa go jako osobę żyjącą w momencie wykonania dzieła. Wielkość jego postaci równa jest wielkości podnóżka tronu. Jednocześnie manifestuje ona związek z całą wspólnotą Kościoła, zachowując cechy postaci indywidualnej. Indywiduum i wspólnota stanowią obraz człowieka – jako typu (w znaczeniu chrześcijanina) – stojącego wobec Boga.

Człowiek, jako jednostka, jest reprezentantem wspólnoty chrześcijan i do tej wspólnoty jest skierowany. Manifestuje swoją osobą Kościół jako państwo Boże, a w przypadku cesarza – również państwo ziemskie. Absydowe wyobrażenia sceniczne umieszczane ponad ołtarzem reprezentują jednostkę, ale jej nie przedstawiają. W tym sensie możemy także przenieść całą scenę z przestrzeni konkretnej, ziemskiej do przestrzeni niebiańskiej, co zwykle przedstawia łąka rajska lub złote, świetliste tło.

IDEA POŚREDNICTWA MIĘDZY CZŁOWIEKIEM I BOGIEM

W okresie karolińskim nastąpiła konkretyzacja aktu dedykacji rozumianego jako wydarzenie historyczne, w którym uczestniczy wiele postaci. Akt dedykacji przybiera charakter dworskiego zhierarchizowanego rytuału, w którym osoba niższa w porządku społecznym przekazuje księgę osobie wyższej. Samego zaś aktu dedykacji dostępuje święty. Zmienia się przede wszystkim

przedmiot dedykacji oraz jego funkcja. Sakramentarz z Hornbach (980, St. Ursen Solothurn, MS.U,1)[18] ukazuje scenę dedykacji tejże księgi, która przekazywana jest najpierw przez pisarza Eburnata opatowi Adalbertowi z Hornbach. Treść dedykacji wypisana jest na karcie sąsiadującej ze sceną. Opat przekazuje księgę św. Pirminowi, patronowi klasztoru. Ostatecznego aktu dedykacji dokonuje św. Piotr, ofiarowując księgę Chrystusowi. Każda z tych postaci w momencie przejmowania i dalszego przekazywania księgi wnosi także swój indywidualny udział, bynajmniej nie w sensie indywidualnego znaczenia, ale roli, jaką odgrywa w Kościele powszechnym. Pomiędzy pisarzem Eburnatem, jako twórcą dzieła, a Chrystusem, odbiorcą, istnieje hierarchiczne ustopniowanie wypełnione pośrednikami. Każdy jednak zachowuje odrębne miejsce gwarantowane kolejnymi kartami, na których zobrazowane są całostronicowe postaci o cechach zindywidualizowanych, na przykład ubiorem, postawą, gestem. Wszystko to opatrzone jest tekstem dedykacyjnym.

Na karcie dedykacyjnej z Ewangeliarza Hilianusa (1020-1030, Kolonia, Muzeum Katedralne, Hs. 12) tłem sceny jest ówczesny model katedry w Kolonii. Hilianus ofiarowuje księgę napisaną przez Purcharda i Konrada św. Piotrowi, patronowi tejże katedry. W inwokacji skierowanej do św. Piotra zaznaczone jest, iż Purchard i Konrad nie tylko w duchu, ale i w ciele obecni są w akcie składania księgi na ołtarzu głównym poświęconym św. Piotrowi[19]. Sposób prowadzenia rysunku zakreślającego wolumen ciała bardziej podkreśla cielesność św. Piotra. Z tym wiąże się pozycja siedząca, która uwydatnia biodra, kolana, gołe stopy świętego. Postać Hilianusa okrywa szczelnie ubiór, natomiast jego postawa stojąca pozwoliła artyście zredukować jego budowę anatomiczną w dolnej partii postaci. Jedyne elementy skrupulatnie wypracowane to dłonie i twarz: szczególnie oczy skierowane na świętego. Materialne, cielesne odwzorowanie tych postaci połączonych relacją profanum-sacrum wypada na korzyść postaci świętej, przypisując jej w większym stopniu „realizm" aniżeli postaci ziemskiej. Kategorie realizmu-prawdziwości artystycznej przeniesione zostały ze sfery ziemskiej do sfery nadziemskiej.

Wielopostaciowe obrazy dedykacji wzbogaciły się w swojej strukturze o element narracyjny o podłożu historycznym, można powiedzieć, że w miejsce kontemplacji pojawiła się interakcja, która rozbudowała znaczenie sceny, wprowadzając oprócz dedykacji także adorację. Postaci partycypują w tym, co duchowe, poprzez księgę lub swój dar – model kościoła, który jako „res sacra" w rezultacie wyprzedza postać ofiarodawcy. W tym umownym dialogu gestów pośredniczył pomiędzy osobą a Bogiem święty poręczyciel, który doprowadzał do obszaru spirytualnego. Postaci ludzkie, składające rezultaty swojego czynu,

---

[18] *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnüttgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, t. 1, Köln 1985, s. 150.

[19] Tamże, s. 152.

partycypowały w tej spirytualności, dlatego były znacznie bardziej odmaterializowane niż sama postać święta. W sposobie artystycznego obrazowania relacji człowieka do Boga pojawia się myśl Pseudo-Dionizego Areopagity, którego dzieło pochodziło z czasów Boecjusza. Człowiek w jego koncepcji filozoficzno-teologicznej pojawiał się jako emanacja boskości. Ponieważ Bóg posiada wszystkie przymioty, w tym także piękno fizyczne, a człowiek w nim partycypuje, dlatego artysta wydobył pierwszoplanowo duchową partycypację w Bogu, który jest dla wszystkich rzeczy obrazem[20].

CZŁOWIEK ADORUJĄCY BOGA

Sceny adoracji rozumiano jako uczczenie chwały Boga przez dewotę. Można powiedzieć, że pierwszym obrazem powstałym w chrześcijańskiej sztuce była adoracja duszy ukazana jako rzeczywista postać przed niewidzialnym (w obrazie) Bogiem. Nawet jeżeli nie była ona identyfikowana z osobą żyjącą, to w taki właśnie sposób była ukazywana. Pełne sceny adoracji rozwinęła dopiero sztuka późniejsza: bizantyńska i łacińskiego średniowiecza. Motywy obrazowe, które sens ów wyrażały, były jednak różne w tych dwu obszarach: religijnym i artystycznym. Odpowiedzią na bizantyński kult składany ikonom jako acheiropoietoi: postaci Chrystusa, Maryi z Dzieciątkiem, stały się w czasach karolińskich obrazy adoracji Baranka Mistycznego (Ewangeliarz św. Medarda z Soissons) lub Chrystusa ukrzyżowanego. W Sakramentarzu Karola Łysego z Monachium (z roku 850-864, fol.38b i 39a) widnieje inskrypcja, która jest modlitwą cesarza i wyjaśnia sens sceny: „In cruce qui mundi solvisti crimina, Christe, / Orando mihimet tu vulnera cuncta resolve"[21]. Istotny jest w tym przedstawieniu fakt umieszczenia na oddzielnych kartach postaci cesarza ukazanego w pozycji klęczącej i postaci Chrystusa, przez co artysta rozdzielił obszary przestrzeni człowieka i Chrystusa. Ukrzyżowanie jest sceną historyczną, przywołaną w pamięci słowami modlitwy. Konkretyzacja postaci adorujących: cesarza, kapłana, nadaje scenom charakter reprezentacji. Są to osoby powołane na mocy przyjętego przez nie sakramentu, aby dostąpić tejże adoracji, na podobieństwo adoracji mędrców ze Wschodu, którzy złożyli pokłon Maryi i Dzieciątku.

Wczesne, aczkolwiek artystycznie wypracowane, sceny adoracji łacińskiej pochodzą z obszaru sztuki oficjalnej, która przemawiała do szerokiego kręgu odbiorców, zachowując dystans zarówno pomiędzy człowiekiem a Bogiem, jak

---

[20] Wirth, dz. cyt., s. 79, passim.

[21] A. Reinle, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis 19 Jahr*, Zürich 1984, s. 33.

i pomiędzy serwitorem a szerszym publicum. Adoracje ukazane na witrażach, na przykład kościoła cysterskiego w Kappel (w kantonie Zurych)[22], gloryfikują młodą postać rycerza Waltera IV z Eschenbach adorującego krzyż, natomiast na witrażu z Kolonii (Kolonia, Schnüttgen Museum) z drugiej ćwierci XIII wieku scenę zaśnięcia Maryi adoruje para książęca: Filip i Agnieszka, klęcząca obok łoża zmarłej Maryi[23]. Opromienia ich ta sama lawa światła, która przenika także postać zmarłej Maryi. W jednym i w drugim przypadku adoracja ma miejsce w rzeczywistości wiekuistej, która uzasadnia zbliżenie postaci człowieka do Boga.

Podobnie oficjalny, reprezentacyjny charakter monumentalnych adoracji utrzymują rzeźby portalowe z XIV wieku, pośród których uderza swoim artystycznym kunsztem rozwijającym ewokatywną treść portal Kartuzji w Champol (Dijon, 1386-1400 r.). Książę Filip Śmiały, fundator Kartuzji, i jego żona Małgorzata z Flandrii umieszczeni zostali jako klęczące na cokołach statuy w ościeżach portalu. Skierowani są ku Maryi z Dzieciątkiem stojącej na filarze środkowym. Święty Jan Chrzciciel poleca księcia, a święta Katarzyna opiekuńczym gestem wskazuje Maryi księżną. Indywiduum i uniwersum w rozumieniu chrześcijańskim nadal utrzymuje moc, jak niegdyś w dekoracjach mozaikowych szeregu świętych, ponieważ para książęca wprowadza jednocześnie do świątyni cały poddany jej lud. Jednakże adorujące postaci zostały tutaj zbliżone do Maryi przez zrównanie poziomu cokołów klęczącej pary książęcej i stojącej Maryi. Dzięki temu Maryja zdaje się „zstępować" z dawnej wysokości ku ziemi. Człowiek wobec Boga znalazł się niemal „twarzą w twarz". Postaci są cielesne, realne, aczkolwiek nie odtwarzają ziemskiej rzeczywistości, lecz antycypują rzeczywistość wiekuistą. Grupa analizowanej rzeźby na drodze realistycznego spotkania i widzenia się postaci ludzkich z boskimi unaocznia rzeczywistość wieczną. Paralelność światów: niewidzialnego, który odbija się w widzialnym, sytuowała również człowieka jako obraz odbity w stosunku do swojego pierwowzoru Boga. Znana doktryna neoplatońsko-chrześcijańska przeszła do czasów późnego gotyku z historii odległej, acz po raz pierwszy wypowiedziana środkami artystycznymi w stopniu doskonałym i dosłownym. W wyobrażeniach władców w sztuce karolińskiej i ottońskiej spotykali oni Boga jedynie w swoim corpus misticum nadanym im z łaski Boga. Stąd ich sfera była wyniesiona ponad ziemską, natomiast teraz sacrum pozostaje w osmozie z profanum dzięki przybliżeniu się tej pierwszej.

To zbliżenie człowieka wobec Boga unaoczniają liczne tablice wotywne, ukazujące władców świeckich i kościelnych. Naśladują rzeczywistość realną, która jest rozumiana jako rzeczywistość wieczna. W dyptyku Wiltona (Na-

---

[22] Tamże, s. 34.

[23] *Der Meister des Dreikonigenschreins. Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesan Museum in Köln*, August 1964, nr kat. 53, s. 55.

rodowa Galeria w Londynie, 1400 r.) do Maryi, zajmującej część prawą, zbliża się dwór królewski, wymalowany na tablicy lewej. Król Ryszard II (1377-1399 r.) w ornacie koronacyjnym polecany jest przez świętych Edmunda, Edwarda Wyznawcę i Jana Chrzciciela. Spotkanie wszystkich postaci nastąpiło w niebie. Maryja odziana jest niebieskim płaszczem, takim jak suknie aniołów. Jednak nie tylko w tym przejawia się jedność postaci. Czyn domu królewskiego, którego reprezentantem jest król Ryszard II, oznaczony został symbolem pierścienia trzymanego przez św. Edwarda Wyznawcę. Sposób trzymania tego znaku jest identyczny ze sposobem trzymania przez Maryję stopy Dzieciątka. Pierścień królewski i stopa Jezusa to dwa ściśle połączone znaki semantyczne, które wyjaśniają sens dyptyku[24].

Zaprezentowane powyżej sceny adoracji rozbudzały pamięć na poziomie całych wydarzeń lub osób, lecz wspólną osnową była historia. Postaci ludzkie odsłaniały kontrolowaną skalę uczuciową, na przykład w gestach, w mimice, jednak nigdy nie była ona autentycznym zaangażowaniem emotywnym postaci, ponieważ nie było to ich funkcją.

IMAGO PIETATIS WOBEC CZŁOWIEKA

Wzbudzenie tego typu uczuć przewidywała ikona, lecz tutaj modlący się widz był poza obrazem. Świat wewnętrzny eikonos i świat wewnętrzny widza stanowiły dwie odrębne rzeczywistości. W określonych warunkach społeczno-ekonomicznych zaistniał jednak taki typ obrazu, który te dwie, niegdyś odrębne, rzeczywistości połączył. Był nim obraz współprzeżywania cierpienia z cierpiącym Chrystusem[25]. Określona została nie tyle relacja człowieka wobec Boga, ile konkretna jakość przeżycia – cierpienia, która tę tożsamość tłumaczyła. Na tym gruncie mowa obrazu stopiła się z mową człowieka, jej treścią był dialog cierpiących: Boga z człowiekiem. Obraz „przemówił" do widza językiem prostej, prywatnej modlitwy, której nie krępowały już hierarchiczne zależności. O ile w obrazach dedykacyjnych chodziło o pamięć życia wypełnionego dziełem, które składał przed tronem Boga ofiarodawca, to tutaj chodzi o pamięć śmierci zarówno Boga, jak i człowieka. Dawna zasada „mimesis" – naśladownictwa znalazła nową formułę. Podobieństwo „czegoś" zastąpione zostało podobieństwem „do".

Ta syntaktyczna przemiana stała się oznaką przemiany semantycznej, którą zaofiarowała zakonna religijność afektywna, eliminując stopniowo teolo-

---

[24] R. W. Sullivan, *The Wilton Diptych: Mysteries, Majesty, and a Complex Exchange of Faith and Power*, „Gazette des Beaux Arts" 1997, nr 19, s. 2-15, il. 4-5.

[25] H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafel der Passion*, Berlin 1984, s. 14.

giczne spekulacje. Historyczne Imago Chrystusa zastąpiło Imago Pietatis, określając przez to charakter interpersonalny i psychologiczne funkcje[26]. Przemiana sceny pasji z jej rozumienia historycznego na wyobrażenie stanu postaci przemawiającej do widza znajduje swoje wczesne źródło w przekazie Teodoryka z roku 1170, opisującego „Imago Christi", które widział ponad bramą klasztorną budowli łacińskiej w Jerozolimie: „ita depicta ut cunctis intuentibus mugnam in ferat compunctionem"[27]. W *Księdze godzin* Sicarda z Cremony (1160-1215 r.) znalazł się opis miniatury, który opowiada o przeżyciach związanych z pasją Chrystusa (Wiedeń, Albertina, Cod. 1150). „Majestas Patris et crux depingitur Crucifixi ut quasi praesentem videamus quem invocamus et passio quae representatur cordis oculis ingevarur"[28].

Obraz wzbudzający cierpienie przybył na Zachód z Bizancjum. Tutaj znalazł podatny grunt w psychologicznych implikacjach nowej religijności, która stała się pobożnością nowego indywiduum jako społeczności miast i emancypującego się mieszczaństwa w XIII wieku.

Partycypacja człowieka w wizji cierpiącego Boga wiodła ku nowym formom obrazów, znacznie pomniejszonych, tworzących dyptyk dwóch postaci: człowieka i Boga ukazanego w cierpiącym Chrystusie. Nowa retoryka obrazu stała się zasadą sztuki zakonnej: cystersów, kartuzów, dominikanów i franciszkanów, skierowanej do każdego, kto chce się zbliżyć ku zmarłemu lub cierpiącemu Chrystusowi. W obrębie zakonów wykształciły się własne modele sceniczne, zachowujące – mimo różnic stylistycznych – tę samą funkcję emocjonalnej więzi widza z cierpiącym Chrystusem. Na obrazie pochodzącym z Kolonii (Schnüttgen Museum, XIV wiek) postać ukrzyżowanego Chrystusa zamieniona została w „studnię krwi" ociekającej strugami na klęczących pod krzyżem Bernarda z Clairvaux i cysterską zakonnicę[29]. Chrystus, jako postać historyczna, zamieniony został na cierpienie rozumiane w kategoriach cielesnych, natomiast postaci adorujące stapiają się z Nim swoim zaangażowaniem duchowym, w tym przypadku nawet mistycznym. Relacja człowieka do Boga zamieniona została na relację Boga do człowieka, przyjmując konsekwentnie pierwowzór w kategoriach ciała i krwi, a więc esencję fizycznej bytowości. Patos cierpienia ukazanego w obrazie wyprzedzała literatura, a zwłaszcza komentarze do pasji Chrystusa. Tekst *Speculum Humanae Salvationis* z XII wieku wprowadził Chrystusa ukazującego rany swojemu Ojcu. Dopiero jednak

[26] Tamże, s. 19. Stan badań por.: P. S k u b i s z e w s k i, *Figurazioni devozionali*, w: *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, t. 6, Roma 1995, s. 177-195.

[27] B e l t i n g, dz. cyt., s. 16, przyp. 14.

[28] Tamże.

[29] R e i n l e, dz. cyt., s. 34.

XIV wiek był przygotowany do odbioru wizualnego umęczonego ciała Chrystusa, który w geście oranta prezentuje swoje rany.

Sztuka Italii, wprowadzając wiernego w relację bliskiego kontaktu ze zmarłym Bogiem, unikała dosłowności przekazu na rzecz wewnętrznego współprzeżywania, czego przykładem są obrazy Giovanniego da Milano (*Opłakiwanie* z roku 1365, Galleria antica e moderna, Florencja) i Lorenza Monaco z tejże samej galerii (*Opłakiwanie* z roku 1404). Italską specyfiką przekazu tego typu treści są malowane krzyże, w których zespolone zostały w obrębie jednej formy dawne pojedyncze małe tablice. Krucyfiks z Perugii (1272, Galleria Nazionale dell'Umbria) jest już dojrzałym przykładem tego typu dzieł[30]. Centrum zajmuje monumentalna postać zmarłego Chrystusa, którego twarz boleśnie opuszczona na ramię określa zastygłe cierpienie. Pozioma belka wyposażona została w prostokątne zakończenia, jako wyodrębnione miejsca dla postaci Maryi (z prawej strony Chrystusa) i Jana (z lewej). Pionowa belka ma analogiczne rozszerzenia w części dolnej i górnej. Są to miejsca dla postaci św. Franciszka u stóp Chrystusa i Boga Ojca pośród aniołów przyjmującego ofiarę Syna. Współuczestnictwo św. Franciszka w cierpieniu Chrystusa dokonuje się tutaj poprzez cierpienie Maryi i Jana przypominających jednocześnie o męce jako fakcie historycznym. Wprowadzenie postaci zakonnej jest unaocznieniem prywatnego współprzeżywania cierpienia, z którym może się utożsamić każdy widz.

ODNAJDYWANIE BOGA W ŚWIECIE

Rozbudzenie własnej osobowości, zdolnej przeżywać cierpienie i śmierć na wzór Chrystusa, pozwoliło dostrzec także piękno świata, które zostało zaakceptowane w jego materialnym i cielesnym wymiarze. W końcu średniowiecza, które wypowiedziało się w doskonałym malarstwie niderlandzkim, jak i w renesansie Italii podstawą przeżyć cielesnych była w dalszym ciągu perspektywa religijna, a nie estetyczna. Zatem zmysłowe przeżywanie świata zachowało swoją tkankę biblijnego pierwowzoru Stwórcy, którą w naukowym terminie określił E. Panofsky jako „symbolizm ukryty"[31]. W pierwszoplanowym jednak odbiorze wizualnym dzieł powstałych pomiędzy drugą połową XIV wieku (w miniatorstwie) a wiekiem XV (w malarstwie tablicowym) oddziaływa natura świata, w tym i człowieka. W niej egzystuje sacrum, które stapia się swoją cielesnością ze światem ziemskim. Tablicowe malarstwo niderlandzkie spotkanie człowieka z Bogiem (najczęściej pod postaciami Maryi z Dzieciąt-

[30] Belting, dz. cyt., s. 221 i 263.

[31] E. Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, w: *Studia z historii sztuki*, red. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 122-150.

tkiem) wprowadziło do świata rzeczywistego odkrytego przez artystę w całym jego bogactwie przyrody i ludzkich dzieł, na przykład architektury. Kanonik Van der Paele na obrazie Jana van Eycka (Brugia, 1434 r.) klęczy u stóp tronu Maryi w absydzie swojego kościoła NMP w Brugii. Polecany jest przez św. Jerzego i św. Donacjana. Kanclerz księcia Jana bez Ziemi – Rolin spotkał się z Maryją w swojej komnacie zamku w Autun (Luwr, 1432 r.). Jego modlitwa sprowadziła żywą postać Maryi z Dzieciątkiem jako wizję słów czytanych (rozmyślanych) w modlitewniku, który trzyma w dłoniach. Słowa wypisane w jego *Księdze godzin* stały się urzeczowione i wypełniły pejzaż z górami na horyzoncie – Alpami (widzianymi niegdyś przez malarza), które przyjmują funkcję symbolu dla Maryi porównywanej z białymi szczytami Libanu. Rzeka Moza z mostem, na którym krzyż upamiętnia śmierć księcia Jana, są również nośnikami znaczenia symbolicznego, w którym odsłania się rzeczywistość boska. W tej ostatecznej perspektywie widoczny jest cały świat obrazu: komnata, korona nakładana na głowę Maryi, kwiaty rosnące w małym patio, wreszcie inne postaci ukazane w obrazie, na przykład kobieta i mężczyzna stojący przy blankach jako Joachim i Anna. Ta, jak i wiele innych tablic ukazujących postaci na modlitwie, jest niewielkich rozmiarów, dostosowanych do domowego zacisza, w którym następuje spotkanie indywiduum z osobowym Bogiem widzianym „twarzą w twarz".

Owo widzenie jest wizją intelektualną, w której zaangażowane są zmysły i rozum. Tylko takie widzenie w mistycznej kontemplacji mogło usprawiedliwić przedstawianie postaci ludzkich na równi z postaciami świętymi. Człowiek wobec Boga w sztuce chrześcijańskiej stawał jako dusza wielbiąca Stwórcę lub za pośrednictwem świętych. Dystans pomiędzy postacią ludzką a Bogiem wypełniała modlitwa lub dzieło życia. Jedynym możliwym spotkaniem „twarzą w twarz" była albo rzeczywistość wiekuista, albo cierpienie Boga ukazywane w postaci Chrystusa – Imago Pietatis.